

Aachener Beiträge zur Komparatistik
herausgegeben von Hugo Dyserinck
Band 11

History as a Foreign Country

Historical Imagery in the South-Eastern Europe

Geschichte als ein fremdes Land

Historische Bilder in Süd-Ost Europa

Zrinka Blažević, Ivana Brković, Davor Dukić (Eds/Hrsg.)

2015



BOUVIER

Das Buch erscheint mit freundlicher Unterstützung
der Alexander-von-Humboldt-Stiftung, Bonn

Satz und Layout: Havo - graphic and web design studio, Zagreb

ISBN 978-3-416-03383-1

©Bouvier Verlag, Bonn 2014

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es
auch nicht gestattet, das Werk oder Teile daraus fotomechanisch zu vervielfälti-
gen oder auf Datenträger aufzuzeichnen.

Gedruckt auf säurefreiem Papier.

Druck Bouvier Verlag

Contents / Inhalt

ZRINKA BLAŽEVIĆ, IVANA BRKOVIĆ, DAVOR DUKIĆ

Foreword 5

I. Historizing Imagology and Imaging History

JOEP LEERSSEN

Identifying the Past 17

DAVOR DUKIĆ

Imagotype Zeiträume 31

ZRINKA BLAŽEVIĆ

Potentials of Otherness: The Landmarks for the Foreign Country 49

II. Imaging History as/of Foreign Country

MARKUS KOLLER

Eine lebendige Vergangenheit –
die Erinnerungskultur des Patriarchats von Peć (1557–1766) 65

KÁLMÁN KOVÁCS

Zrínyi: National Recycling(s) of a Hybrid Material (1566–2000) 83

JOZO DŽAMBO

Die Save als Grenze: Bruchlinie zweier Reiche.
Die Folge einer historischen Grenzziehung und deren Auswirkungen
im 19. Jahrhundert 101

EKREM ČAUŠEVIĆ, ALEKSANDAR VUKIĆ

How Institutions Tell Stories:
A Crime at a Franciscan Monastery in Bosnia 117

ENDRE HÁRS

„Historische Gemälde“. Literarische Bilderpolitik um 1800 131

TONE SMOLEJ

The Image of Bosnia and Herzegovina (1875–1882) in Slovene Literature.. 147

CLEMENS RUTHNER

Habsburg Othering:

The Bosnian Foreigner in Austrian Texts, ca 1900 163

GORAN KRNIĆ

Von *Kroatenfresser* zu *gute alte Zeit*:

Veränderungen in der literarischen Darstellung einer historischen
Struktur am Beispiel der Habsburger Zeit in Kroatien..... 181

III. (Re)constructing History as Imagery

DIVNA MRDEŽA ANTONINA

Similarities and Differences of Discourses in the Travel Books
of Antun Vrančić and Marco Antonio Pigafetta..... 197

SANJA ROIĆ

Marmor und Bronze: Tommaseo zwischen Ehre und Unbehagen217

TANJA ZIMMERMANN

„Die Gipfel der Balkane“ und die Freunde Hellas’:
Aleksandr Puškin, Jakob Philipp Fallmerayer und Cyprien Robert229

KATERINA KARAKASSI

Literatur und Geschichte: Der Fall Kafka247

LAHORKA PLEJIĆ POJE

Foreign Countries, Domestic Ideas.....263

IVANA BRKOVIĆ, GORANKA ŠUTALO

Imagery of Space in Miroslav Krleža's Short Story Cycle
Hrvatski bog Mars (*Croatian God Mars*)277

WOLFGANG MÜLLER-FUNK

Das Eigene in fremdem Gewand. Zur Ironie von Selbst- und
Fremdbildern in Joseph Roths *Die Geschichte der 1002. Nacht*295

JURIJ MURAŠOV	
The Diabolic Double Image of Narration in Ivo Andrić's <i>Prokleta avlija</i> ...	309

TIHOMIR BRAJOVIĆ	
Between Balkanism and Eurocentrism: History as a "Distorted Mirror" of Identities in the Novels of Ivo Andrić.....	319

MARIJAN BOBINAC	
Kroatische Identitäten in den Romanen <i>Das Handwerk des Tötens</i> und <i>Die Winter im Süden</i> von Norbert Gstrein	329

IV. Performing Images of History

TOMISLAV OROZ	
Reconstructing Images of the Past and Imagining the Other in the Performance of Lastovo Carnival.....	345

EMILIJA MANČIĆ	
Das Nach- und Weiterleben der Helden Prometheus und Odysseus. Vom sozialistisch geformten zum europäisch orientierten Individuum ...	365

DAVOR BEGANOVIĆ	
Long Way Back. Periphery in the Sybille Lewitscharoff's <i>Apostoloff</i> and Jonathan Safran Foer's <i>Everything is Illuminated</i>	379

BIANCA BICAN	
Ethnische Selbst- und Fremdbilder in Literatur und Literaturverfilmung. „Der geköpfte Hahn“ – Eginald Schlattner (1998) / Radu Gabrea (2007).....	393

RENATE HANSEN-KOKORUŠ	
Fluide Identitäten bei Aleksandar Hemon und Miljenko Jergović.....	409

SNJEŽANA ZORIĆ	
<i>Buick Rivera</i> – ein <i>imagoanthropologisches</i> Lesen	423

TATJANA PETZER	
<i>Kako loš son</i> / <i>Like a Bad Dream</i> . The Politics of Trauma in Balkan Cinema.....	441

MIRANDA JAKIŠA

Ivana Sajko's Postdramatic Theatre of Disjunction or War on Stage453

MIRNA ZEMAN

Historische Alterität als *gebrandete* Identität:

Imagologie und Praxeologie des *Nation Branding*473

Post scriptum

HUGO DYSERINCK

Die komparatistische Imagologie und die "Questions dont l'intérêt
dépassé la seule littérature"499

Index / Namenregister

Index / Namenregister513

ENDRE HÁRS (Universität Szeged)

„Historische Gemälde“. Literarische Bilderpolitik um 1800

Nationale Selbst- und Fremdbilder sind kaum vorstellbar ohne Geschichtsbewusstsein, und das ihnen zugrundeliegende ‚Bild‘ von Geschichte hängt wiederum immer auch vom Medienangebot der jeweils vorherrschenden Geschichtskultur ab. Die Bilderpolitik der modernen Nation bedient sich dabei mit Vorliebe der Vorteile der Massenkultur (von den hohen Auflagen bis hin zu den öffentlichen Schauplätzen) – wird doch das Eigene und das Fremde erst dadurch breit angelegt und vielfältig kommuniziert. Diese Vorannahmen sollen im folgenden an einem historischen Beispiel, in den Anfängen nicht-professioneller Geschichtsrepräsentationen der Moderne bzw. des beginnenden modernen Nationalismus nachgewiesen werden. Aufgesucht wird eine um 1800 entstandene Subgattung, eine für wenige Jahrzehnte aufkommende Titelgebung, deren Praxis die Bilderpolitik der Geschichts- und Nationalkultur ihrer Zeit einmal mehr – ‚im eigenen Namen‘ – vor Augen führt. Die sogenannten „historischen Gemälde“ – popularhistorische Erzähltexte, Dramen, Mischformen –, um die es hier gehen wird, sind als Produkte der Jahre um 1800 umgeben von Textsorten, in deren Kontext sie bereits aus verschiedenen Richtungen erfasst wurden. So waren sie bereits Gegenstand der Historiographiegeschichte, handelt es sich doch in ihrem Fall um Texte, deren Thematik und Problembewusstsein mit der Entstehung der modernen Geschichtswissenschaft eng zusammenhängt.¹ Und sie wurden als Begleitphänomene der Entstehung des

1 Vgl. Daniel; Fulda; Süßmann; Scharloth.

historischen Romans immer auch in gattungshistorischen Untersuchungen der Literaturgeschichte mitthematisiert.² Beide Forschungsrichtungen berücksichtigend muss es in der vorliegenden Untersuchung auch darauf ankommen, die historischen Gemälde in ihrer Besonderheit auszuzeichnen – sie bei ihrem Namen zu nennen – und ihre Stellung in der Vielfalt historiographisch-literarischer Textsorten um 1800 als ein für imagologische Fragestellungen fruchtbares Thema zu markieren.

1. Ein Genre als Drittes

Der Zeitraum, der hier aufgesucht wird, wurde in beiden genannten Forschungsrichtungen als Übergangszeit beschrieben, in der es zahlreiche Überschneidungen, Vorwegnahmen und Ansätze wahrzunehmen, zu unterscheiden und voneinander – will man der historischen Situation gerecht werden – dennoch nicht allzu scharf zu trennen sind. Eingrenzen lässt sich dabei zum vorliegenden Vorhaben lediglich ein mehr oder minder großer Korpus von Geschichtserzählungen,³ innerhalb dessen dann mehr das retrospektive gattungshistorische Interesse als der zeitgerechte Nachvollzug klare Entscheidungen zu treffen vermag. Zwischen Extremen vor die Wahl gestellt sieht man sich hier zu Recht veranlasst – wie dies Johannes Süssmann bezüglich der Geschichtswerke Schillers tut –, ein „vorher nicht vorhandenes Drittes“⁴ zwischen Literatur und Geschichtsschreibung zu hypostasieren. Als ein solcher Komplex diverser Gattungsmerkmale speist auch das „Mikrogenre“⁵ ‚historisches Gemälde‘ aus den Dilemmata einer zum Geschichtsbewusstsein erwachten Periode und den Diskussionen der zeitgenössischen Geschichtswissenschaft. Bekanntlich hat die „pragmatische“⁶ Geschichtsschreibung ihren

2 Vgl. Meyer; Projekt Historischer Roman; anzumerken ist, dass die Produktion historischer Gemälde vor Walter Scott aufkommt und mit der Mode des historischen Romans Scottscher Prägung auch versiegt.

3 Der vorliegende Forschungsbericht greift auf ca. hundert Titel zwischen 1780 und 1850 zurück, deren ‚Geschichte‘ verschiedene Tendenzen zeigt: Parallel zum Aufkommen „historisch-romantischer Gemä(h)lde“ im frühen 19. Jahrhundert hinterlassen die Texte ihr zu Beginn paratextuell stark akzentuiertes historiographisches Bewusstsein und werden zunehmend zur Belletristik. Desgleichen mündet der zu Beginn vorherrschende Hang zu dialogischen Texten in die Produktion von Prosawerken.

4 Süssmann, 109; zum theoretischen Umfeld des Dritten vgl. Eßlinger.

5 Süssmann, 138.

6 Gatterer: Vom historischen Plan, und der darauf sich gründenden Zusammenfügung der Erzählung, 655; Zum Thema gehört auch Schlözers „GeschichtMaler“. Vgl. Schlözer, 594.

Anspruch der systematischen Entwicklung von Ursachen und Wirkungen mit der Forderung verbunden, die Begebenheiten nicht nur anschaulich zu denken, sondern auch entsprechend zu vermitteln. Als maßgebend gelten in diesem Zusammenhang Johann Christoph Gatterers Mitte der 1760er Jahre veröffentlichte Erklärungen zur „evidente[n] Erzählung“⁷ der Historie, mit deren Hilfe der Historiker „die Leser in die Situation von Zuschauern [zu] versetzen“⁸ wünscht, und sich sogar den Vorteil verspricht, durch die Koppelung von Anschaulichkeit und historischer Demonstration „ein Geschichtsbuch doppelt schätzbar mach[en], und ihm auch einen vorzüglichen Werth für Romanen und andern Arten der erdichteten Erzählung [geben]“⁹ zu können. Damit ist ein Anspruch formuliert, der – die aristotelische Differenzierung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung gleichsam überbrückend – das „Philosophische und Ernsthafte“¹⁰ des dichterischen Doppels von Möglichkeit und Notwendigkeit für die Geschichte reklamieren und die Wissenschaft auf ein breiteres Publikum hin öffnen will. Diese Argumentationen greifen die populären Geschichtsdarstellungen der Zeit auf und verbinden dies mit Absichtserklärungen, durch die sie sich zugleich vom elitär-wissenschaftlichen Anspruch der Historiker absetzen. So behauptet Ignaz Aurelius Feßler in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seines *Attila, König der Hunnen* (zuerst erschienen 1794), den differierenden Urteilen der Historiker über Attilas Gestalt regelrecht gegensteuern zu können, wenn er dessen Handlungen als „Äußerungen seiner Totalität“ in Szene setzt und statt faktisch „idealisch“ entwirft, „was Attila unter den gegebenen Umständen mit seinen Kräften werden und seyn konnte“.¹¹ Denn im Wettbewerb der poetischen Wahrheit und der historischen Wahrscheinlichkeit sei immer schon erstere im Vorteil gewesen. Der gleichen Logik folgend spricht Christian Daniel Voß im „Ersten Versuch“ seiner *Historischen Gemähle* (1792) trotz eingestandener „eigenmächtige[r] Abweichungen in der Anordnung der Fakten“¹² auch seine Hoffnung aus, „daß dieser oder jener Karakter in einem Lichte erscheine, diese oder jene Begebenheit in eine Verbindung gebracht sei, woran man bisher nicht gewöhnt war, und die zu einer nähern Prüfung vielleicht Veranlassung

7 Gatterer: Von der Evidenz in der Geschichtskunde, 477.

8 Ibid., 466.

9 Ibid., 477.

10 Aristoteles, 29.

11 Fessler, *Attila, König der Hunnen*, 22.

12 Voß, iv.

geben könne¹³. Es formieren sich mit anderen Worten die Umriss eines Genres, dessen Autoren den Auftrag, den ursprünglich die Historiker von Beruf sich selbst erteilt haben, gleichsam übernehmen, indem sie die Geschichte einmal anders handzuhaben versuchen.

Von demselben Ehrgeiz geleitet verspricht Voß übrigens auch, mit seinem Werk „an die Stelle, auch guter Romane treten und, ohne die Fehler derselben zu haben, ihre guten und angenehmen Eigenschaften erreichen“¹⁴ zu können. Womit auch die zweite Front markiert ist, deren kämpferische Aufrechterhaltung die Verfasser historischer Gemälde ebenfalls von ihren Vorgängern, wenngleich aus einem viel breiteren Diskurs übernehmen. Die zeittypische und pflichtmäßige Distanznahme zur minderwertigen Gattung des Romans, zu der sich die Autoren – einmal mehr durch ihre eigenen Rezensenten – gezwungen sehen, treibt aber auch die theoretische Begründung des Genres in Vorworten und Zeitschriftenartikeln voran. Dessen vielleicht bestes Dokument – zugleich eine Art Gründungstext des Genres ‚historisches Gemälde‘ – ist Feßlers *An die ästhetischen Kunstrichter der Deutschen* (1796), mit dem der Autor zum einen in diesbezügliche Zeitschriftenfehden einsteigt,¹⁵ zum anderen sein bisheriges Schaffen rechtfertigt. Programmatisch kündigt hier Feßler an, statt historischer Romane – unter welchem Namen das Genre durch Rezensenten diskutiert wurde – „historische Gemälde“¹⁶ zu schreiben, deren vorteilhafte Eigenschaften er gegen beide Fronten absetzt. Denn während die historischen Gemälde auf der einen Seite die Versprechen der Geschichtsschreibung (anders als deren „Chroniken“ und „reine Geschichte“¹⁷) einlösen, bieten sie auf der anderen eine erfolgreiche Korrektur der Romanliteratur, insofern sie durch ihre „innere Form“¹⁸ verwirklichen, was die anspruchslose Flut romanhafter Erzählungen nie vermochte. So erhalten historische Gemälde – gegenüber allen kritischen Be- und Verurteilungen als „Zwittergattung“¹⁹ zwischen Historie und Fiktion – „einen ehrenvollen Platz zwischen dem epischen Gedichte und der noch im Argen liegenden Geschichte“²⁰.

13 Ibid., VI–VII.

14 Ibid., v.

15 Auf eine ausführlichere Darstellung muss hier verzichtet werden. Vieles ist jedenfalls bereits berichtet: Barton, 209–223; Meyer, 95–188; Süßman, 120–130.

16 Feßler, „An die ästhetischen Kunstrichter der Deutschen“, 248; ab dieser Stelle konsequent als programmatischer Gegenbegriff.

17 Ibid., 256.

18 Ibid., 265.

19 Ibid., 252; Fischer, 71.

20 Ibid., 264.

2. Schildern und/oder Malen?

Feßlers programmatische Aussage greift bereits geäußerte Überlegungen anderer Autoren auf, und auch das historische Gemälde stellt keineswegs eine Neuerfindung dar. Es liegen bereits Titelgebungen dieser Art und Ansätze vor, in deren Kontext sowohl das Konzept als auch die Metaphorik vielfach auftaucht.²¹ Auch befindet sich das Genre mit anderen „Gemälden“ in dynamischem Austausch: Zum einen gibt es durchaus zahlreiche ‚allegorische‘, ‚poetische‘, ‚romantische‘, ländliche sowie Sitten- und Familiengemälde. Zum anderen werden die zum Genre gehörigen Schriften auch als ‚geschichtliche‘, ‚historisch-religiöse‘, ‚historisch-romantische‘ Gemälde oder ‚Skizzen‘ betitelt, so dass man insgesamt eher ein Merkmalsbündel und eine bestimmte Frequenz als definitive Grenzen, und mehr ein medienarchäologisches Ereignis auszumachen als eine historisch-literarische Gattung umzureißen berechtigt ist. Schließlich kann selbst der Bildspender, die metaphorische Konvention der „poetischen Malhery“²², auf die sich die Titelgebung auch zurückführen lässt, nicht als gesichert betrachtet werden: Der Weg von einer Wendung²³ – die sich auch sonst begegnet – zur Überschrift und zum Untertitel bestimmter Schriftwerke bleibt den historischen Gemälden, die prozessierend aufkommen, Gestalt gewinnen und einige Jahrzehnte später entweder in die professionelle Geschichtsschreibung (vom Schlage Leopold von Rankes) oder in den historischen Roman (vom Schlage Walter Scotts) eingehen, gleichsam eingeschrieben.²⁴

Und dennoch muss und kann die spezifische Leistung historischer Gemälde in diesem Wortfeld und der Namensgebung gesucht werden. Die Spannung zwischen dem konkreten und dem metaphorischen Gebrauch (‚schildern‘ – ‚malen‘), und der historiographisch-poetologisch angestreb-

21 Schiller entspricht mit seinen historischen Werken nicht nur den – erst später explizit werdenden – Anforderungen des Genres (vgl. Süßmann, 75–112), er liebt darüber hinaus auch die Metaphorik selbst. Vgl. Schiller, 221, 224; Feßlers Zitation einer Stelle aus Christoph Martin Wielands Schiller-Rezension (1792), in der der Begriff ‚historisches Gemälde‘ auftaucht (vgl. weiter unten) legt eine Genealogie der Titelgebungspraxis historischer Gemälde über Schiller–Wieland/Voß–Feßler nahe. Vgl. Feßler, „An die ästhetischen Kunstrichter der Deutschen“, 245.

22 Vgl. Breiting; als Ausgangspunkt einer zur Konvention gewordenen Fehllektüre vgl. Horaz, 233–234.

23 „GEMÄLDE (...) 2) der nun gewöhnliche begriff (...) c) übertragen auf andere darstellung, die mit der des malers verglichen wird oder sie nachahmt. (...) d) besonders auf dichtung angewandt nach der ästhetischen theorie der Schweizer“. Grimm, Bd. 5, Sp. 3160–3162.

24 Vgl. Daniel; Süßmann, 199–256.

te Effekt der Visualisierung („Evidenz“; „Poetische Mahlerey“) haben zur Folge, dass die Metapher benutzt – oft reflektiert oder zugespitzt wird, und insgesamt ein Gewicht bekommt, das zum weiteren Ausbau der Metaphorik führt. Dabei lassen sich drei Ebenen unterscheiden: Erstens kann sich die Metapher auf das Sujet (im Sinne von Landschaftsmalerei und -poesie), zweitens auf das zur Anwendung gebrachte literarische Verfahren (im Sinne von erzählerischer Blickführung und zwischengeschobenen Schilderungen) beziehen und drittens lässt sich häufig auch ein abstrakterer, rhetorisch zu nennender Einsatz von Bildhaftigkeit erkennen.²⁵ Und nicht selten geht die Spannung gerade daraus hervor, dass die Ebenen verwechselt und überhaupt der Bildspender und der Bildempfänger durcheinandergebracht werden. Ein aufschlussreiches Beispiel für das metaphorische Wechselspiel liefert Herder in seinem *Adrastea*-Artikel *Eigne Gemählde aus der Preußischen Geschichte* (1802), in dem als Nachtrag zum Aufsatz *Preußische Krone* – einer Darstellung der preußischen Geschichte *in nuce* – die erwünschte Erinnerungs- und Bilderpolitik Preußens besprochen wird. „Gemählde“ über die preußischen Länder und Nationen hat es – so Herder – auch schon vor dem Wunsch, „eigne“ Bilder zu schaffen gegeben. Denn die Phönicier und die Griechen hätten bereits „Fabeln“ und „eine Reihe furchtbar-schöner Gemählde“²⁶ über das Bernsteinland in Umlauf gebracht. Dem Verfasser beider Artikel geht es jedenfalls darum, das gegenwärtige Preußen selbst seiner eigenen Geschichte innewerden zu lassen, und ermuntert zur Aufstellung und Erweiterung jener „National-Galerie“, in der sich in einer „Folge merkwürdiger Szenen (...) bei dem wildesten Muth die sanfteste Großmuth darstellte“ und „Kriegsgemählde“ mit „Idyllenszenen“²⁷ wechseln würden. Das Interessante ist nun in diesem – zwischen Patriotismus und modernem Nationalismus – befindlichen Ansatz,²⁸ dass Herder in einem Zuge von historischen Schriften und malerischen Aktivitäten spricht, ohne die Mediendifferenz zu reflektieren. Denn unmittelbar auf die Nennung popularhistorischer Autoren – etwa von Garlieb Merkels *Die Vorzeit Lieflands* (1798) – lässt er den Satz

25 Alle drei Momente sind (vgl. die Ziffern 1–2–3) in Sulzers Artikel „Gemälde (Redende Künste)“ beisammen: „Die Dichtkunst hat auch [2:] ihre Art zu zeichnen und ihr Colorit, wie die Mahlerey. [3:] Überhaupt ist fast jedes Gedicht ein Gemählde: [1:] doch wird diese Benennung nur den einzeln Stellen der Gedichte gegeben, wo sinnliche und besonders sichtbare Gegenstände, wie auf dem *Vorgrund*, näher ans Auge gebracht und bis auf ganz kleine Teile ausgezeichnet werden.“ Sulzer, 375.

26 Herder, Bd. 23, 464.

27 Ibid., 466.

28 Vgl. Hárs.

folgen: „Hätte Preußen Kunstzeiten gehabt, wie die Niederlande, wie Italien; wahrscheinlich hätte sich die Kunst zu Landschaft-, Kriegs- und See-
stücken gewandt; auf dem traurigsten Strande hätte sie aus dem Charakter
seiner Einwohner Idyllen gemahlet.“²⁹ Womit ein Wechsel von Text zu
Bild und *vice versa* zustande kommt, für den die jeweilige Kunst, in der
‘Gemälde’ entstehen, relativ gleichgültig zu sein scheint. – Eine Gleichgül-
tigkeit, die sich in historischen Gemälden auch sonst einstellt und ge-
legentlich ein Wuchern der Metaphorik mitverursacht. Ein solcher Fall liegt
zum Beispiel vor, wenn Friedrich Christian Schlenkert in seinem *Deutsch-
land, ein historisches Gemälde* (1794) den Hauptstrang seiner Erzählung
– den Singular seiner Titelgebung unbekümmert – aus erzählten Portraits
historischer Figuren, aus „kleinen Gemälden, der Zeitfolge nach, getreu
und anschaulich“³⁰ aufbaut und damit das Ganze synekdochisch zersplit-
tert; oder wenn Heinrich Storch die Moral mit der Metapher über- und
ausspielend (was wohl nicht beabsichtigt ist) vermerkt: „So unzertrennlich
auch immer Licht und Schatten in jedem Gemälde sind, so unausbleiblich
gewiß macht doch jedes Publikum die Forderung, in seinem Gemälde kei-
nen Schatten zu finden.“³¹ Stilblüten und Katachresen dieser Art gehören
wohl zum Kern des Genres.³²

Für die Supplementarität von Bild und Text gibt es im Fall Herders
jedenfalls auch eine handgreiflichere Erklärung; die nämlich, dass für den
Verfasser alles, was der ‚wahren‘ Geschichte Preußens angehört, konstitu-
tiv, echt, und als solches abbildbar ist. Eine „National-Galerie“ kann und
soll gerade die historische Vorstellungswelt, über die man sich vielfach ver-
gessen kann, ins Bewusstsein erheben. Die Preußen sollen aus dem Imagi-
nären der Nation stammende Bilder sehen und/oder lesen – das Medium
ist insofern nebensächlich –, die ihnen als solche eigentlich immer schon
bekannt sind. Herders Beispiel zeigt, dass es im ‚Konzept‘ historischer Ge-
mälde neben dem pragmatisch-psychologischen ‚Ausmalen‘ der skeletthaf-
ten historischen Chronologie und der dramatischen Zurschaustellung des
Abwesenden und historisch Zurückliegenden auch einen dritten Aspekt
gibt: die Veranschaulichung eines Geistigen, noch nicht oder eben nur
abstrakt Vorhandenen, und besonders dieser dritte Aspekt der Verbildli-

29 Ibid.

30 Schlenkert, 17.

31 Storch, v.

32 Storchs Werk – eine Stadt- und Sittenbeschreibung mit Gegenwartsbezug – ist üb-
rigens ein gutes Beispiel dafür, dass die Grenzen des Genres fließend sind und dass Titel,
Konzept und Gegenstand durchaus divergieren können. Eine genauere Untersuchung –
eine vorsichtige Typologie – bleibt jedoch einem anderen Beitrag vorbehalten.

chung lässt sich zu didaktischen Zwecken sowohl des Patriotismus als auch des beginnenden modernen *nation building* ausschachten.³³

3. Durch Bilder bilden

Die historischen Gemälde zeichnen sich im Umfeld anderweitiger „Gemälde“ und populärer Geschichtserzählungen wohl gerade dadurch aus, dass sie den Akzent vom „Zeugnismodus“ der akribischen Geschichtswissenschaft auf den „Erlebensmodus“³⁴ der auf eine besondere Leserschaft ausgerichteten populären Geschichtsvermittlung verlegen. Und das Besondere dieses Zielpublikums besteht gerade darin, dass es als eine politisch definierte und als solche soeben wandelnde – oder gar erst werdende – Gemeinschaft entworfen wird. Diese Texte haben die Vergangenheit nicht nur an ein an der Historie – vor allem an europäischer Geschichte – interessiertes bildungsbürgerliches Publikum zu vermitteln, sondern auch an eine Leserschaft, die von ihnen die Geschichte des eigenen Landes, der eigenen Nation empfängt, und zwar effektiver als dies durch die professionellen Geschichtsschreiber erfolgt. Genau in diesem Sinn gelobt bereits Wieland 1792 in Schillers *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* die „historische[n] Gemälde“ als „eines der wirksamsten Mittel (...), unter den so zahlreichen und so ungleichartigen Völkerschaften, aus welchen die deutsche Nation zusammen gesetzt ist, de[...]n *Gemeingeist* wieder anzufachen und zu unterhalten“³⁵. Und er wiederholt im weiteren Verlauf seines Textes noch einmal: „Welch' eine herrliche Gallerie müßte es um eine Reihe solcher Gemälde seyn, wozu unsere Geschichte, von Carl dem Großen an, den Stoff liefert, wenn sie von Meisterhänden ausgeführt würden!“³⁶ „Wehe der Nation“ – schreibt im gleichen Sinne Georg Christoph Kellner in seiner Schrift *Ueber die Nationalwichtigkeit; ein historisches Gemälde* (1793) –, „die, wenn auch noch so kraftvoll, noch so bildungsfähig, über dem Anstaunen anderer Nationen sich selbst aus dem Auge verliert“, und schickt sich an, der „unpatriotische[n] Vergessenheit“ durch Darlegung der Rolle entgegenzuwirken, „die Deutsche in Europens Geschichte

33 Denn „[j]edes historische Gemälde“ – beteuert August Hartung 1798 –, „das mit lebhaften Farben, dem Urbilde getreu, entworfen ist, zaubert die Vergangenheit“. Hartung, Vorrede (o.S.); vgl. Grimm, Bd. 5, Sp. 3162, c) α).

34 Pirker, Rüdiger, 17.

35 Wieland, 9–10.

36 Ibid., 21.

spielten!“³⁷ Und entsprechend – wenngleich in einem Geschichtswerk und keinem sogenannten ‚Gemälde‘ – verspricht auch Johannes von Müller die Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaften „so lebhaft vorzumahlen“, dass die Vaterstadt – nämlich Schaffhausen, an das seine Widmung adressiert ist – „nie weder die Würde, welche einer freyen Republik, noch die bescheidene Mäßigung, die einer der kleinsten Republiken zukömmt, aus den Augen setzen“ wird.³⁸

Die historischen Gemälde sind also bereits Bestandteil eines Diskurses, in dessen Rahmen Intellektuelle den historischen Stoff zubereiten, um Leitbilder herzustellen, die das Selbstbild und in dessen Umkehrung das Fremdbild – das während der Napoleonischen Kriege konkret wird und es auch später bleibt – einer in der Zeit existierenden, wandelbaren und doch mit sich einigen Körperschaft sichern. Und die Rolle, die die Bilder in diesem sonst umfangreichen Projekt zu spielen beginnen, verdankt sich gerade der medienhistorisch zunehmenden Macht der äußeren Bilder über die inneren: der immer erfolgreicher Veranschaulichung dessen, was bisher in der Geschichte gar nicht erst als solches wahrgenommen wurde.³⁹

4. Historismus

Ein weiteres, und auf der Hand liegendes Medium, dem der bilder- und bildungspolitische Auftrag historischer Gemälde später mit übertragen wird, ist die historische Malerei selbst.⁴⁰ Und ein (entsprechend späteres) Beispiel, Joseph von Hormayrs *Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München* (1830) gewährt auch die Möglichkeit, aus der Begegnung beider Kunstarten einige weitere Schlüsse zu ziehen. Hormayrs Werk ist ein „historisches Gemälde“, dessen Anlass und Gegenstand konkrete Bildwerke, die von Peter Cornelius und seinen Schülern 1829 fertiggestellten sechzehn Fresken der Münchner Hofgartenarkaden sind – entstanden zur Wiedergabe und Popularisierung der bayerischen Geschichte unter den Wittelsbachern.⁴¹ Hormayr nimmt sich – trotz scheinbarer Ver-

37 Kellner, 162.

38 Müller, Widmung (o.S.).

39 Entgegen der positiven Wunschstruktur obiger Herder-Stelle vgl. die früheren Bedenken des Autors über die Angemessenheit der deutschen Reichsgeschichte als Thema von Geschichtsdarstellungen. Herder, Bd. 3, 462–471 („Ueber die Reichsgeschichte: ein historischer Spatziergang“).

40 Vgl. Muhr, 119–182.

41 Vgl. Büttner, 31–42.

wurzelung in der Tradition der Bildbeschreibung bzw. entgegen dem Anlass, einen Führer durch die Arkaden bereitzustellen – regelrecht vor, den historischen Hintergrund der auf den Fresken vergegenwärtigten Szenen nachzuerzählen. Dabei mangelt es am Selbstbewusstsein des historischen Autors auch in diesem Fall nicht. In einem Zwischenfazit nach Behandlung der ersten zehn Fresken signalisiert er seine Bewusstheit der Medienkonkurrenz, auf die er sich eingelassen hat: „[N]icht für den Bilderhändler, nicht nach ihrer Länge und Breite, mit Würdigung der Rahmen und Hintergründe, nicht nach den Grillen der Eklektik oder aus dem Standpunkte der pyramidalischen Gruppierung oder des biographischen Ausdrucks der Köpfe oder nach den leuchtenden und wärmenden Funken, die von des *großen Meisters seltenem Genius* in seine *Schüler* hinübergegangen sind“⁴², seien seine Geschichtserläuterungen entstanden. Die Themen, die das Buch behandelt, liegen „[z]um Theil außer dem eigentlichen Bereich der *Malerei*“ – sind sie doch „vielmehr der geschichtlichen Erzählung oder der Ballade verwandt“. Dank dieser Differenz stehe es in ihrer Macht, ausführlicher und vielleicht auch etwas anderes – „eine überwundene Schwierigkeit mehr“⁴³ – zu erzählen, als das Bild vermag. Und dieses Gelingen führe das in Worten Geleistete dem eigentlichen Ziel, dem in der Widmung angesprochenen Zielpublikum – der Erweckung „Alle[r] Bayern“⁴⁴ – zu.

Der Ehrgeiz des Erzählers von Geschichte erinnert in Hormayrs Werk an den Stolz derjenigen Autoren historischer Gemälde – etwa eines Feßlers und Voß –, die es noch mit der professionellen Geschichtswissenschaft zu tun gehabt haben. Das Bewusstsein der Medienkonkurrenz artikuliert sich hingegen bereits – etwa im Sinne Herders – im Hinblick auf das zu erreichende Ziel der Ausgestaltung des Selbst- und Fremdbildes der Nation, wobei Hormayr (anders als Herder) das Ungenügen der historischen Malerei zum Ausdruck bringt. Dies mag sich unter anderem auch aus dem mit der Zeit zunehmenden Anspruch nationaler Imaginationen herleiten. Die Hormayrs Bemerkung innewohnende Kritik an der Malerei wurde jedenfalls ebenso wahrgenommen und kommentiert, wie die ideologische Begründung der Erhebung über die Möglichkeiten des künstlerischen Mediums. „*Historische Gemälde* oder Compositionen will er [Hormayr] liefern“ – schreibt ein Rezensent in einer langen Besprechung im *Österreichischen Archiv* von 1831 –, „in denen die Kraft der Feder mit der des Pinsels, (der Verfasser mit Cornelius!) wetteifern soll; durchwebt mit Er-

42 Hormayr, 161.

43 Ibid., 162.

44 Ibid., Widmung (o.S.)

weckungen theils vom König bey den Gemälden beabsichtigter, theils vom Verfasser für das Volk zweckdienlich erachteter Nationaltugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe.“⁴⁵ Und der Rezensent räumt durchaus auch ein, dass „[d]er historische Schilderer (...) hiebey vor dem Mahler Vieles voraus [hat]“: Denn „er kann die Gefühle und Gedanken bis ins feinste verfolgen, ihre Succession, ihren Wechsel schildern, ferner die Aufeinanderfolge der Thätigkeiten, die Ursachen, Veranlassungen, Gelegenheiten, Vorbereitungen, Anfang, Verlauf, Ende, Wirkungen und Folgen [zeigen E.H.] (...). Dieß alles vermag der Mahler nur durch geistvolle *Beywerke* anzudeuten, deren Erfindung die Feuerprobe seines Genies ist.“⁴⁶ Tatsächlich nutzt Hormayr diesen Vorteil in seiner Retextualisierung des bildlich Wahrgenommenen, bzw. Nicht-Wahrgenommenen, indem er sich reichlicher Exkurse bedient und das auf den Bildern Festgehaltene wieder in Handlung und eine enthusiastische Geschichtserzählung verwandelt. Die Tatsache, dass „[a]lles Glied in Glied in der Kette der großen Geschäfte und Geschicke ineinandergreife“ und Religion, Geschichte und Kunst „ein erhabenes Kleeblatt“⁴⁷ seien, ermächtigt den Schilderer darüber hinaus, die Differenz und die Korrektur der Kunstarten in funktionalistischer imagologischer Gegenseitigkeit zu denken: „Zuerst Erwecken und Beleben der Kunst aus ihrem eintönigen Schlummer, aus ihrer Unbestimmtheit und Weichheit, aus ihrer Glätte und Kälte, – sohin die spezifische Lebensluft der Nationalität ihr eingehaucht – und Kunst und Geschichte im wechselseitig stärkendem popularisierendem Bündniß!“⁴⁸ Dies ist es, was Hormayr zufolge mit den Fresken beabsichtigt ist, und diesem Vorhaben soll und will das Buch mit seinen eigenen Mitteln nachkommen und die Wirkung verstärken.

Zum Problem wird dabei lediglich, dass die Rückübersetzung des Bildes in Text, die Nutzung des Vorteils der historischen Erzählung im Dienste der Rhetorik des Bildes auch einen unerwünschten Effekt hat. Dadurch, dass Hormayrs historische Gemälde aussprechen und detailliert erzählen, was die Fresken mit ihren eigenen Mitteln – gedrängt und verkürzt – in Szene setzen; dadurch also, dass das eine Medium zu Bedingungen des anderen das seinige tut, wird die Wirkung nicht nur erhöht, sondern auch der eigenen Intention überschüssig. Dessen Konsequenzen hat auch der bereits zitierte Rezensent erkannt. Nicht gerade unvoreingenommen – den Verfasser des

45 M.M., 132.

46 Ibid., 134.

47 Hormayr, 8.

48 Ibid., 23.

Österreichischen Plutarchs, der sich nun in bayrischen Dienst gestellt hat, einmal mehr kritisch prüfend – macht er darauf aufmerksam, dass „jedes Volk wieder andere Glanzpunkte *seiner* Geschichte hat, die neben diesen ganz stehen können“ und auch müssen, und fügt in der Folge hinzu: „Einem Volke verworrene Phantasie von einer verschollenen, fast vorgeschichtlichen Größe und Majestät einzuschwätzen, die bey allen Völkern gleichen, d. i. keinen Halt hat, heißt nicht, es zum Selbstgefühl erheben, sondern zur Schwindeley aufregen.“⁴⁹ „Böhmen und Österreicher können ein baeirisches Gemählde [...] mit vieler Ruhe sehen und lesen“ und *vice versa*; und der uninteressierte Blick von Außenseitern zeigt, dass der Aufbau von Identität auf Symbolischem immer schon relativ und hinterfragbar ist. Als solches kann sich jede Art Geschichtsmalerei schnell als lächerlich und unschmackhaft entlarven. Sehr bald ist also mit der Ideologie auch ihre Kritik auf der Tagesordnung. Deren Schärfe wird im konkreten Fall lediglich dadurch eingeschränkt, dass der Kritiker – der Rezensent des *Österreichischen Archivs* – seine ‚liberalen‘ Vorstellungen keineswegs unparteiisch formuliert, und weder seine Irritation über den Überläufer Hormayr verheimlicht noch über die Notwendigkeit imagotyper Vorstellungen im Dienste der Nation im Zweifel lässt.

Womit Hormayr zur Problematik historischer Gemälde dennoch beiträgt, ist das ihm eigene Wuchern des Visuellen in Prosa: „*Warum* aber eines Adlers Blick gerade auf *diesen* Gegenständen haftete?“ – schreibt er in Bezug auf die sechzehn Sujets – „Das gewahrt ein scharfes Auge ohnschwer bald. – Die höhere geschichtliche, die deutsche, die europäische Bedeutung Bayerns (...) die Silberblicke des Nationalgeistes, der Nationalehre, der Nationalwünsche, sind hier theils angedeutet, theils ausgesprochen. – Daß es Augen gab, diese Bilder zu *sehen*, daß es Herzen gab, sie *nachzuempfinden*, das haben wir mit Freuden erblickt.“⁵⁰ Der vom Adlerblick des Historikers zum ‚Silberblick‘ der Nation führende Gestus beschreibt nicht nur den historischen Weg der historischen Gemälde von der ‚reinen Geschichte‘ zum Bilderbuch nationaler Phantasien. Er verweist auch auf ihre Besonderheit, die sich nur zwischen Extremen und zu Bedingungen einer Versprachlichung von Geschichte zeigt – zu Bedingungen einer Metaphorik, die immer etwas anstrebt, was sie nur bedingt bewerkstelligen, *vor Augen führen* kann. Erst recht mit der Demonstration dieser Zwischenlage zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Realem und Imaginiertem tragen die historischen Gemälde und ihre medienhistorische Episode zur Erforschung der Imagologie der modernen Nation bei.

49 M.M., 135.

50 Hormayr, 162.

Literatur

- Aristoteles. *Poetik*. Übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Barton, Peter F. *Ignatius Aurelius Fessler. Vom Barockkatholizismus zur Erweckungsbewegung*. Wien; Köln; Graz: Böhlau Nachf., 1969.
- Blanke, Horst Walter; Fleischer, Dirk, Hg. *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*. Bd. 2. Stuttgart; Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1990.
- Breitinger, Johann Jacob. *Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht (...) wird*. Zürich: Orell; Leipzig: Gleditsch, 1740.
- Büttner, Frank. *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*. Bd. 2. Wiesbaden: Steiner, 1999.
- Daniel, Ute. „Ein einziges grosses Gemälde«. Die Erfindung des historischen Genres um 1800.“ *GWU* 47 (1996): 3–20.
- Eßlinger, Eva u.a. (Hg.). *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010.
- Fessler, [Ignaz Aurelius]. „An die ästhetischen Kunstrichter der Deutschen.“ *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* März 1796: 242–269.
- Fessler, [Ignaz Aurelius]. *Attila, König der Hunnen. Zweite Auflage*. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1809.
- Fischer, Gottlob Nathanael. „Über den historischen Roman. Ein Brief an Herrn D. Fessler zu Karolath.“ *Deutsche Monatsschrift* 5 (1794), Bd. 1: 66–87.
- Fulda, Daniel. *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin; New York: de Gruyter, 1996.
- Gatterer, Johann Christoph. „Vom historischen Plan, und der darauf sich gründenden Zusammenfügung der Erzählung (1767).“ In Blanke; Fleischer, 621–662.
- Gatterer, Johann Christoph. „Von der Evidenz in der Geschichtskunde (1767).“ In Blanke; Fleischer, 466–478.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. 33 Bde. 1897–1984. (Nachdr. München: dtv, 1999).
- Hárs, Endre: Herder und die Erfindung des Nationalen. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/EHars3.pdf> (zuletzt gesehen 17.04.2013)
- Hartung, August. *Joachim II und sein Sohn Johann George. Ein Gemälde aus der brandenburgischen Geschichte*. Berlin: Wilhelm Dieterici, 1798.
- Herder, Johann Gottfried. *Sämmtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan u.a. Bd. I–XXXIII. Berlin: Weidmann, 1877–1913. (Nachdr. Hildesheim u.a.: Olms 1967–1968)
- Horaz. „Dritter Brief. An L. Calpurnius Piso und seine Söhne.“ In *Horazens Briefe aus dem Lateinischen übersezt und mit historischen Einleitungen und andern nöthigen Erläuterungen versehen von C.M. Wieland*. Zweyter Theil. Dessau: Buchhandlung der Gelehrten, 1782, 233–234.
- Hormayr, Joseph Freiherr. *Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München. Zweite wohlfeile Ausgabe*. München: Georg Franz, 1831.

- Kellner, Georg Christoph. „Ueber deutsche Nationalwichtigkeit; ein historisches Gemählde.“ *Deutsche Monatsschrift* 4 (1793), Bd. 1: 161–176.
- M.M. „Die geschichtlichen Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu München von Joseph Freyherrn v. Hormayr.“ *Österreichisches Archiv für Geschichte, Erdbeschreibung, Staatenkunde, Kunst und Literatur* (Nr. 34–37) 1831, 129–148.
- Meyer, Michael. *Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung. Die Polemik um eine „Zwittergattung“* (1785–1845). München: Salzer, 1973.
- Muhr, Stefanie. *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*. Köln et al.: Böhlau, 2006.
- Müller, Johannes. *Der Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft Drittes Buch; die beyden ersten Capitel*. Leipzig: Weidmann, 1788.
- Pirker, Eva Ulrike; Rüdiger, Mark. „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen.“ In Pirker et al., Hg. *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: transcript, 2010, 11–30.
- Projekt Historischer Roman. <http://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/docs/about.htm> (zuletzt gesehen 17.04.2013)
- Scharloth, Joachim. „Evidenz und Wahrscheinlichkeit: Wahlverwandtschaften zwischen Romanpoetik und Historik in der Spätaufklärung.“ In Fulda, Daniel; Tschopp, Silvia Serena, Hg. *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin; New York: de Gruyter, 2002, 247–276.
- Schiller, Friedrich. „Don Karlos. Vorrede in der Rheinischen Thalia.“ Ders.: *Dramen* 2. Hg. v. Peter-André Alt. München: dtv, 2004, 221–224. (Sämtliche Werke, Bd. II)
- Schlenkert, Friedrich Christian. *Deutschland ein historisches Gemälde*. Frankfurt; Leipzig: o. V., 1794.
- Schlözer, Ludwig August. „Über die Geschichtsverfassung.“ In Blanke; Fleischer, 590–599.
- Sulzer, Johann Georg. „Gemählde (Redende Künste)“. In: Ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Frankfurt; Leipzig: o. V., 1798, Bd. 2, 375–383.
- Storch, Heinrich. *Gemählde von St. Petersburg*. Erster Theil. Riga: Hartknoch, 1794.
- Süssmann, Johannes. *Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780–1824)*. Stuttgart: Franz Steiner, 2000.
- Voß, Christian Daniel. *Historische Gemählde. Erster Versuch: Heinrich der achte, König von England und seine Familie. Ein historisches Gemählde aus dem sechzehnten Jahrhundert*. Erster Theil. Leipzig: Weidmann, 1792.
- Wieland, Christoph Martin. „Vorrede.“ In Schiller, Friedrich. *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges. Vollständiger Nachdruck der Erstfassung aus dem Historischen Kalender für Damen für die Jahre 1791–1793*. Zürich: Manesse, 1985, 8–22.

Abstract

“Historische Gemählde”. Literary Picture Politics around 1800

Around 1800, “historische Gemählde” are not only to be found in picture collections. One can also identify a small group of popular texts with the same title, which aim at embroidering the accounts of historical events and make use of the collective imagination of the nation for that purpose. These objects of reading of the symbolic “national galleries” (Herder) represent a cross-genre blending the contemporary historiographic fiction and the evolving historical novel. They also combine picture, text and imagination (clichés and stereotypes) to teach history, and at the same time entertain the audience and establish a community of people with the same view on history.